

УДК 787.2:78.088.

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-7>**Ірина ЖУРЕНКО***аспірантка творчої аспірантури кафедри оркестрових струнних інструментів, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65000***ORCID:** 0009-0005-2797-5478

**Бібліографічний опис статті:** Журенко, І. (2025). Транскрипції та аранжування як розширення репертуару альтистів. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 45–52, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-7>

## ТРАНСКРИПЦІЇ ТА АРАНЖУВАННЯ ЯК РОЗШИРЕННЯ РЕПЕРТУАРУ АЛЬТИСТІВ

В цій статті розглянуто різноманітність транскрипцій та аранжувань для альту, які охоплюють чимало жанрів (сольні твори, сюїти, сонати, концерти, п'єси тощо), створених від бароко до сучасності. **Метою статті** виступає вивчення специфіки транскрипцій, редакцій та аранжувань для альту, та дослідження їх впливу на розширення концертно-виконавського та навчально-педагогічного альтового репертуару. **Методологія** базується на наступних методах: системний, який прослідковує різні жанрові напрямки від сольного до ансамблевого; історико-хронологічний, що підкреслює зміну в підходах композиторів, редакторів, виконавців та викладачів до створення аранжувань в залежності від їх приналежності до певного стилю; компаративний, який розкриває суть відмінностей різних редакцій однакових творів; та аналітичний метод, який вміщує детальний розгляд транскрипцій. **Новизна** теми полягає в розподіленні аранжувань, транскрипцій та редакцій для альту, які складають значну частину виконавського та педагогічного репертуару, за авторством, жанрами та причинами створення. В ході дослідження було виявлено, що в значній мірі першопричиною появи транскрипцій та аранжувань ставала виконавська або педагогічна практика, яка потребувала поповнення концертного та навчального репертуару. На прикладі сонат Й. Брамса, п'єс Р. Шумана та К. Вебера було розкрито зумовленість створення композиторами декількох версій власних творів для різних сольних інструментів.

Також було надано аналіз відмінностей між редакціями найчастіше виконуваних творів, а саме Віолончельних сюїт Й. С. Баха та Сонат оп. 120 Й. Брамса. Нарешті охарактеризовано вклад виконавців (В. Прімоуз, Л. Тертіс, М. Кугель, В. Борисовський) та педагогів (З. Дашак, Б. Паликов, М. Грінберг) в збагачення альтового репертуару. На основі проведеного дослідження зроблено **висновки**, що використання транскрипцій, аранжувань та редакцій є поширеною та регулярною практикою серед альтистів, яка допомагає розкрити багатство тембру та звуку альту. Крім цього їх виконання є прекрасною можливістю більш детального знайомства виконавців із творчим доробком композиторів, а не є вимушеним для альтистів через відносно обмежений оригінальний альтовий репертуар.

**Ключові слова:** аранжування, транскрипція, редакція, альт, виконавський репертуар, віртуозність, темброва варіативність.

**Iryna ZHURENKO***Postgraduate Student of Creative Postgraduate Studies at the Department of Orchestral String Instruments, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63 Novoselskogo St, Odesa, Ukraine, 65000***ORCID:** 0009-0005-2797-5478

**To cite this article:** Zhurenko, I. (2025). Transkryptsii ta aranzhuvannia yak rozshyrennia repertuaru altystiv [Transcriptions and arrangements as an expansion of the viola repertoire]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 45–52, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-7>

## TRANSCRIPTIONS AND ARRANGEMENTS AS AN EXPANSION OF THE VIOLA REPERTOIRE

This article examines the diversity of transcriptions and arrangements for viola, covering many genres (solo works, suites, sonatas, concertos, plays, etc.), created from the Baroque to the present day. The **aim of the article** is to study the specifics of transcriptions, revisions and arrangements for viola, and to investigate their impact on the expansion of the concert-performing and educational-pedagogical viola repertoire. The **methodology** is based on the following

methods: systemic, which traces different genre directions from solo to ensemble; historical-chronological, which emphasizes the change in the approaches of composers, editors, performers, and teachers to creating arrangements depending on their affiliation with a certain style; comparative, which reveals the essence of the differences between different editions of the same works; and analytical method, which includes a detailed consideration of transcriptions. The **novelty** of the topic lies in the distribution of arrangements, transcriptions and revisions for viola, which make up a significant part of the performing and pedagogical repertoire, by authorship, genres and reasons for creation. During the study, it was found that to a large extent the primary reason for the appearance of transcriptions and arrangements was performing or pedagogical practice, which required replenishment of the concert and educational repertoire. Using the example of J. Brahms's sonatas, R. Schumann's and K. Weber's pieces, the conditionality of the creation of several versions of their own works by composers for different solo instruments was revealed.

An analysis of the differences between the editions of the most frequently performed works, namely the Cello Suites by J. S. Bach and the Sonatas op. 120 by J. Brahms, was also provided. Finally, the contribution of performers (V. Primrose, L. Tertis, M. Kugel, V. Borisovsky) and teachers (Z. Dashak, B. Palshkov, M. Grinberg) to the enrichment of the viola repertoire was characterized. Based on the conducted research, it was **concluded** that the use of transcriptions, arrangements and editions is a widespread and regular practice among viola players, which helps to reveal the richness of the timbre and sound of the viola. In addition, their performance is an excellent opportunity for performers to become more familiar with the creative work of composers, and is not forced for viola players due to the relatively limited original viola repertoire.

**Key words:** arrangement, transcription, editing, viola, performance repertoire, virtuosity, timbre variability.

**Актуальність проблеми.** В цій статті розглядаються перекладення для альту – інструменту зі струнно-смічкової родини, який має «досить складний шлях, сповнений драматичних моментів, самовідданості та наполегливості багатьох поколінь музикантів» (Удовиченко, 2022, с. 10). В порівнянні за скрипкою або віолончеллю, альт очевидно має менший репертуар, тому очевидно, що він збагачувався за рахунок нових редакцій чи транскрипцій вже існуючих творів – для скрипки, віолончелі, кларнету тощо. Сучасна концертно-виконавська практика підтверджує регулярне використання транскрипцій та аранжувань в програмах альтистів. Але не всі дослідники погоджуються з думкою, що перекладення були вимушеними через нестачу концертного репертуару. Це породжує музикознавчий інтерес до альтових перекладень та спонукає вивчати причини виникнення альтових редакцій чималої кількості творів, написаних для інших інструментів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Протягом останніх десятиліть значно підвищився інтерес до теми розширення репертуару альту, що підтверджується науковими працями та обґрунтуваннями М. Удовиченко (2022), А. Городецького (2019), Д. Гаврильця (2012) та С. Гаврилюка (2023). Питання різноманіття редакцій до сольного альтового репертуару на прикладі віолончельних сюїт Й. С. Баха розглядали М. Лоткін (1985), Р. Паттен (2020). Особливу увагу впливу виконавців на збагачення репертуару приділено в роботі Л. Морган (2014), присвяченій аранжуванням

В. Прімоуза. Значення камерної музики в контексті альтового репертуару висвітлено в роботах В. Мар'ямки (2021). Е. Купріяненко (2010) та І. Смірнова (2021) в своїх працях розглядали особливості тембрової специфіки камерної музики Й. Брамса на прикладі Сонат ор. 120. Детальний аналіз редакцій Сонат Брамса для альту та їх відмінностей зроблено в роботах Л. Кьонджу (2004), М. Тірі (2013), М. Айзексона (2018) та А. Бреддока (2017). Загалом на основі зазначених робіт можемо зробити висновок, що питання розширення альтового репертуару за допомогою транскрипцій та аранжувань охоплює велику кількість творів, композиторів, редакторів, виконавців та педагогів, тому спроба узагальнити та систематизувати їх за авторством та жанрами є актуальною на сьогоднішній день.

**Мета статті** полягає в дослідженні різноманітності та специфіки транскрипцій, редакцій та аранжувань для альту, їх впливу на розширення концертно-виконавського та навчально-педагогічного альтового репертуару.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Що спонукає композиторів, редакторів та виконавців створювати аранжування та транскрипції вже існуючих творів, в яких партія одного сольного інструменту (в різних інструментальних комбінаціях) замінюється іншим? На думку М. Удовиченко перекладення в альтовому репертуарі «у більшості випадків...були зроблені саме через художню привабливість конкретних творів, відчуття, що саме тембр альту відкриває нові можливості, висвітлює нові

риси образів твору» (Удовиченко, 2022, с. 73), а не були пов'язані з нестачею репертуару. В ході з'ясування таких складних питань та вивчення причин створення перекладень для альту, в даній статті був обраним метод розподілу редакцій за типом авторства: **виконавські, педагогічні, редакторські** та власне **композиторські** аранжування. Такий метод дозволяє розкрити різноманітність поштовхів до їх виникнення, а саме: для розширення концертного репертуару; з метою привертання більшої уваги до інструменту та його можливостей; для збагачення навчального-педагогічного матеріалу.

До найвідоміших **виконавців**, які мали за мету відродити *альт*, як сольний інструмент, варто віднести Вільяма Прімоуза, Лайонела Тертіса, Вадима Борисовського та Михайла Кугеля. Перелічені музиканти в своїх аранжуваннях зверталися як до репертуару інших інструментів, так і до вже альтових видань, збагачуючи твори своїми баченнями музичного матеріалу.

Видатний шотландський альтист ХХ століття В. Прімоуз обирав композиції для аранжування, спираючись на підкресленні звучності та віртуозні можливості *альта*. Американська дослідниця та викладачка Університету Бригама Янга Л. Морган (LeeAnn Morgan) у своєму дослідженні перелічує зміни музичного матеріалу, які вніс В. Прімоуз при адаптуванні творів для альту: вибір тональностей, аплікатур, напряму смичків, зміни нот та зміни відносно оригінального регістру (Morgan, 2014).

В своїх альтових версіях В. Прімоуз звертався до різноманітних жанрів та стилів, які охоплюють періоди від раннього класицизму до романтизму (Концерт К. Стаміца, Ноктюрни Ф. Шопена та Л. ван Бетховена та твори Ж. Бізе, Ф. Шуберта та К. Вебера). Бароко представлене в аранжуваннях творів Й. С. Баха (його сюїти для віолончелі), Концертів і Сонат А. Вівальді. Серед творів, які демонструють віртуозність, можна назвати Капризи Н. Паганіні (№24) та Г. Венявського, «La Campanella» Н. Паганіні – Ф. Листа та «Хора-стаккато» Г. Дініку – Я. Хейфеца.

В «Анданте та Угорському рондо» К. Вебера В. Прімоуз дозволяє собі певну свободу в редагуванні, прагнучи показати віртуозність інструменту. Його обробка включає цілі розділи

нового матеріалу, до відмінностей якої відносяться більш досконала аплікатура та артикуляція (*staccato* та *spiccato* смичком вгору додають звучанню альту блиску та ясності); нові гармонії, які збагачують твір новим шармом; чотирьох-звучні акорди в коді, які надають більшій драматичності та виразності. Неоднозначним залишається питання, з версії для *альта* чи для *фаготу* В. Прімоуз робив своє перекладення, через його примітку на транскрипції «Спочатку для фагота та оркестру» в партитурі Міжнародної музичної компанії (W. Primrose, 1956). З історії створення твору відомо, що дві версії «Анданте та Угорське рондо» К. Вебер створив ймовірно з сімейних та дружніх причин, написавши альтову версію для свого брата, а фаготову – для фаготиста-віртуоза, з яким познайомився згодом.

Крім цього В. Прімоуз знаходив достатньо «цінних матеріалів для альту», взятих з творів написаних для кількісно великих або якісно віддалених складів, наприклад: для струнного квартету (Х. Вольф «Італійська серенада»); для сопрано з вісьмома віолончелями (Е. Вілла-Лобос Арія з «Бразильських бахіан» №5); для двох фортепіано (А. Бенджамін «Дві ямайські вуличні пісні») та навіть з фрагменту з балету Ф. Пуленка «Пастурель» (Morgan, 2014, с. 62). В навчальних цілях В. Прімоуз редагував для *двох альтів* Сорок чотири скрипкові дуети Б. Бартока, пропонуючи два варіанти аплікатур різного рівня складності. Наведені приклади доводять, що аранжування В. Прімоуза значно примножили альтовий репертуар, як виконавський так і навчально-педагогічний.

До найбільш відомих редакцій британського альтиста та викладача ХХ століття Л. Тертіса можна віднести «Школу техніки смичка» О. Шевчика (Op. 2, ч. 1 і ч. 3, 1918), яку він аранжував для альту, переслідуючи **педагогічні** цілі. Також популярним є його редакція «Liebestraum» №3 Ф. Листа – для *альта з фортепіано* (1954), яка збагачує концертний репертуар альтистів.

Альтисту та педагогу В. Борисовському належить понад 250 перекладень, серед яких є твори, які вже стали традиційною частиною **концертно-виконавського** репертуару альтистів. До найбільш відомих аранжувань належать його обробки Концерту для альту з оркестром D-dur К. Стаміца, «Адажіо та алегро» та

деякі мініатюри Р. Шумана, фрагменти з балетів С. Прокоф'єва, твори Й. С. Баха, Е. Гріга, Ф. Шопена, К. Дебюссі та Б. Бартока. В. Борисовський керувався ступенем яскравості образних творів та власним відчуттям їх існування саме в тембровому потенціалі альту.

М. Кугель – всесвітньо відомий альтист з українським походженням, в своїх перекладах робить наголос на віртуозних властивостях *альта*, чим також переслідує мету **розширення концертного репертуару**. До його робіт відносяться твори, які є доволі складними навіть для скрипалів, наприклад «Остання розаліта» Г. Вільгельмі, «Лісовий цар» Ф. Шуберта – Г. Вільгельмі, Фантазія Ф. Ваксмана на теми опери Ж. Бізе «Кармен» та інші.

Серед українських **викладачів**, які робили версії для альту в **навчально-педагогічних** цілях, варто назвати засновника української альтової школи Зенона Дашака, який віддавав перевагу творам українських авторів. Він підготував збірники камерної музики з творами В. Барвінського, В. Костенка, М. Лисенка, І. Левицького, які адаптував для *альта*. Викладач альту Київської консерваторії Борис Палшков також робив перекладення для *альта*, зокрема творів українських композиторів, та упорядковував до видання зарубіжні твори (П. Хіндеміта, Ф. Шуберта тощо).

Професор Михайло Грінберг, який заснував клас альту в Одеській консерваторії в 40-х рр. XX століття, протягом викладацької діяльності приділяв увагу перекладенням для *альта соло*, з *аккомпанементом* та *ансамблем альтів*. Ці роботи зберігаються в архіві бібліотеки ОНМА ім. А. В. Нежданової та мають рецензії від доцентів академії, які схвалюють та підкреслюють цінність його внеску у педагогічний та виконавський репертуар. М. Грінберг зробив обробку Першої частини Віолончельного концерту Й. Гайдна для альту та написав до нього власну каденцію. Обробки творів Р. М. Глієра (Дует та П'єса) М. Грінбергом для ансамблю альтів задовольняють потреби **навчальному та ансамблевому репертуарі**.

Особливе та значне місце у **виконавському та навчальному** репертуарі альтистів посідають переклади та транскрипції творів Й. С. Баха, а саме – його сонат і партій для скрипки соло та сюїт для віолончелі соло. Безсумнівно, скрипкові сонати і партити Й. С. Баха за своєю

складністю залишаються прерогативою скрипалів, та **редакції** для альту (А. Консоліні, Є. Страхова, С. Роуланд-Джонса), в яких відбувається зміна тональностей через транспортування музичного тексту на квінту нижче, поширені серед виконавців. Дещо інша справа з віолончельними сюїтами. Альтові редакції відрізняються від віолончельних тим, що при збереженні оригінальних тональностей, текст сюїт транспоновано на октаву вище.

На сьогоднішній день відомо **вісім редакцій віолончельних сюїт** Й. С. Баха для альту (Л. Свесенського, С. Ліфші, Ф. Шпіндлера, Ф. Шмідтнера, Р. Булея, В. Прімоуза, Ю. Крамарова та М. Куперман), які побачили світ протягом XX-го та на початку XXI століть. В перших редакціях ще переважає суб'єктивний погляд, що було зумовлено попередньою *романтичною традицією* аранжування, при якій оригінальний текст сприймався ніби контур, навколо якого редактор реалізовував своє вільне бачення твору. Надалі редактори вже проявляли більше інтересу до оригінального тексту, все більше відновлюючи початковий авторський варіант, що отримало назву *текстологічного підходу* в аранжуванні.

В редакції Л. Свесенського (1916) на початку викладено редакторську передмову, де надається розшифровка штрихових, аплікаційних та інших умовних позначень. Специфіка редакції С. Ліфші (1936) полягає у поєднанні окремих рис як романтичного, так і текстологічного типів.

50-ті роки XX століття знаменують собою вже більш усвідомлений поворот в альтовому редагуванні, що підтверджується двома німецькими редакціями Ф. Шпіндлера (1953) і Ф. Шмідтнера (1955). В 1962 році виходить редакція Р. Булея, в якій відчутні агогічні та динамічні недоліки. Редакція В. Прімоуза (1978), яка містить в собі всі сюїти крім Шостої, наближена до текстологічного підходу, що пояснюють слова автора в передмові до видання, в яких він наголошує на важливості автентичного виконання циклу та пропонує власні аплікатуру та акордову техніку. 80-ті роки на прикладі редакції Ю. Крамарова (1982) також демонструють переваги текстологічного підходу як визначального в редагуванні музики Й. С. Баха. На початку XXI століття з'являється ще одна редакція віолончельних сюїт

Й. С. Баха – М. Куперман (2010), в якій авторка, дбайливо ставлячись до стилю та характеру твору, пропонує цікаві аплікатурні варіанти та штрихові рішення, які виявляють звукові та тембральні можливості альту, керуючись своїми знаннями та виконавським досвідом.

Окрім сольних творів Й. С. Баха для струнно-смичкових інструментів інтерес представляють його власні перекладення Трьох сонат для віолончелі да гамби та клавесину – Соната G-dur BWV 1027, Соната D-dur BWV 1028 та Соната g-moll BWV 1029. Р. Паттен (R. Patten) у своїй роботі досліджує історію, причини написання цих аранжувань та аналізує складності виконання творів саме на *альті*. Складності насамперед стосуються акордів та деяких нот поза діапазоном *альта*, тому у виданнях їх транспоновано на октаву вгору, що дає додаткову перевагу в розрізненні на слух партії альту від партії клавесина. Нестандартним аранжуванням цих сонат є вірогідно власне композиторська редакція для струнного тріо (*скрипка, альт та віолончель*), в якій партія віолончелі да гамби призначається альту, а скрипка та віолончель отримують партії правої та лівої рук клавесина відповідно до діапазону кожного інструменту (Patten, 2020). Таке аранжування допомагає слухачам відрізнити кожен голос завдяки іншому тембру, водночас забезпечуючи баланс між трьома інструментами.

Важливе місце в репертуарі альтистів зайняла Соната a-moll для арпеджіоне та фортепіано Ф. Шуберта. В. Мар'ямкі (V. Marjamäki) в статті, присвяченій Сонаті, робить огляд проблем, пов'язаних з аранжуванням для альту (V. Marjamäki, 2021). Соната була написана Ф. Шубертом у 1824 році для нині забутого інструмента *арпеджіоне*, який за виглядом та технікою звуковидобування можна назвати «смичковою гітарою». Якщо порівнювати зі струнно-смичковими інструментами, то звук арпеджіоне нагадує гру на альту *sul ponticello* (V. Marjamäki, 2021, с. 21).

Перше видання Сонати Ф. Шуберта, видане посмертно у 1871 році, включало *віолончель* та додаткову партію *скрипки*. Найдавніша партія *альта* є обробкою Другої частини Сонати, аранжованою для альту та фортепіано приблизно в 1930 році П. Кленгелем. Пізніше болгарська композиторка Д. Табакова написала аранжування для *альта та струнного*

*оркестру* (V. Marjamäki, 2021, с. 17). Також відомо про аранжування для альту та фортепіано наступних редакторів та видань: А. Бондс (A. E. Bonds), Ф. Нахбаур та Ж.-П. Кулон (F. Nachbaur and J.-P. Coulon, 1998), Я. Ковалевський (J. Kowalewski). Альтист Г. Талалян, як відомо, редагував окремо партію альту. Соната значно краще звучить на альті, ніж на скрипці, завдяки низькій струні *До*, яка дозволяє виконувати деякі низькі ноти арпеджіоне. У відтворенні оригінальної текстури арпеджіоне існують суто технічні труднощі, які вимагають значного аранжування. Проблеми виникають через пасажі у високому регістрі, які без редакції опиняються на дуже високих позиціях на *альті*, які нажаль не звучать переконливо через тембр інструменту.

Залишаючись в жанрі камерної музики, переходимо до *композиторських* редакцій для альту власних творів. В ансамблевих творах від пізнього бароко до Й. Брамса діяли традиції взаємозамінюваності інструментів, які не зважали на якість кожного інструменту. Але Й. Брамс вже використовує тембр інструментів в інших цілях, через власний інтерес до можливості взаємозбагачення функцій інструментів-учасників, що підтверджує *темброву версійність* у парі «альт – кларнет» (Купріяненко, 2010).

Найбільший інтерес являють його дві сонати ор. 120, в яких партії для альту Й. Брамс написав власноруч. Це пояснюється традицією того часу писати *альтову версію* творів для кларнету, а для нотних видавництв XIX століття було звичним друкуванням двох партій одразу. Вірогідно, що у створенні альтової версії брав участь друг композитора Й. Йоахим, який володів альтом. Третю версію сонати – *скрипкову* – Брамс створив пізніше, внесши певні зміни в партію фортепіано (Удовиченко, 2022, с. 33).

У втіленні ідеї співіснування перших двох версій Й. Брамс збагачував партію альту темами кантиленного складу, кларнетові – фігураціями та пасажами. Чимало дослідників (Е. Купріяненко; М. Тайрі; М. Айзексон; Л. Кьонджу та ін.) проводять аналіз цих творів, спираючись на виконавські проблеми, які виникають саме через темброві особливості. Композитор хвилювався щодо привабливості та зручності альтової редакції Сонат ор. 120. Наприклад, в Першій частині Сонати №1 f-moll партія альту відрізняється від кларнетової в 13 місцях.

М. Айзексон (M. Isaacson), описуючи зі зміни в своєму дослідженні, поділяє їх на три категорії: перша містить додані ноти або техніки, які неможливо виконати на кларнеті (арпеджіо акорди, подвійні ноти або ноти альту нижче діапазону кларнета); друга категорія складається з октавних транспозицій, а третя включає повністю змінені ноти або ритми. В прагненні якнайкраще висвітлити специфічність тембру альту та зробити партії зручною до виконання, Й. Брамс навіть порушує мелодію та чіткість тексту (Klorman, 2013). Й. Брамс робить вступ в Першій частині Сонати №1 октавою нижче у версії для альту, саме через теплий і повний звук інструменту (Isaacson, 2018).

Надавши дві версії сонат ор. 120, композитор домігся різних ефектів також завдяки практичним прийомам (вібрато, переходів, динаміки та зміни діапазону). Також у Другій частині Сонати №2 Es-dur у версії для альту композитор змінив темп (*Appassionato, ma non troppo Allegro*). Л. Кьонджу (L. Kyung ju) висловлює свою думку про дві версії Сонат Ор. 120 – «справляють дуже різні враження на слухачів... я роблю висновок, що Брамс створив два характерні твори, а не просто транскрипцію з кларнета на версію для альту» (Kyung ju, 2004, с. 37).

Окрім власної редакції для альту Сонат ор. 120 №1 та №2 Й. Брамса, альтист Т. Рібль (Thomas Riebl) пропонує також транскрипцію його Сонати для скрипки G-dur ор. 78. У технічно складних місцях Т. Рібль пропонує вибір аплікатури (3 ч. Сонати №2 Es-dur) та переноси на октаву нижче. Видання Т. Рібля Сонати для скрипки ор. 78 є першою опублікованою *транскрипцією для альту* в оригінальній тональності, вона є найближчою до оригіналу завдяки майже незмінній фортепіанній партії та оригінальній тональності, що дає альту можливість показати темний та густий тембр нижнього регістру (Braddock, 2017).

Серед інших композиторів, які так само надавали редакції власних творів, варто зазначити раніше згаданого К. Вебера. Як відомо, композитор спочатку написав його для *альту та фортепіано* (1809), а вже у 1813 році, познайомившись із фаготистом-віртуозом Г. Брандтом, він переробив твір і для *фагота*. Це підтверджує видання Шотта, в якому у передмові вказано, що К. Вебер склав «*Andante e Rondo*

*Ungarese*» для альту «*Solo con gran Orchestra*» для свого брата Фріца, альтиста (Schott, 1938).

Романтик Р. Шуман, в свою чергу, був дуже практичною людиною та одразу писав твори для виконання на *різних сольних інструментах*. Таким прикладом є його «*Adagio та Allegro*» Ор. 70, написане в оригіналі для фортепіано та валторни, та яке можна виконувати як на кларнеті, гобої, так і на віолончелі або альті (Brilliant Classic). Цей твір сповнений рис романтизму: діалогічність *Adagio* контрастує із динамічністю рефренів та коди в *Allegro*. Редакція твору *для альту з камерним оркестром* І. В. Тарасенко та Т. В. Шевченко дозволяє поєднувати формування виконавських навичок із художнім процесом. Тут партія альту максимально наближена до діапазону валторни, а фактура акомпанементу в оркестрі вимагає від соліста слухового контролю.

Щодо аранжувань власних творів для інших інструментів гарними прикладами постають роботи наступних композиторів. У творчості М. Бруха є роботи, які написані для інших інструментів та виконуються на *альті*: Кол-Нідре для віолончелі з оркестром (ор. 47), Канцона для віолончелі з оркестром (ор. 55), Ave Maria (ор. 61) та інші. В творчому доробку угорського скрипаля і композитора Й. Хубая є чимала кількість окремих п'єс і циклів, які передбачають виконання сольної партії як на *скрипці*, так і на *альті*.

Спроби перекладень для альту творів великої форми з оркестром залишають досить суперечливе враження. Можливо це відбувається через те, що ці твори стало асоціюються з тембром і регістром інструментів, для яких ці твори були написані (віолончельні концерти Р. Шумана, Д. Шостаковича). Саме в зазначених прикладах редакцій альт відчутно програє звучанню оригінальних інструментів (Удовиченко, 2022).

**Висновки і перспективи подальших наукових розвідок** До результатів проведеного дослідження можна віднести спробу поєднати та системно розподілити існуючі аранжування, транскрипції та редакції для альту за авторством, жанрами та причинами створення. В ході роботи також було проаналізовано їх специфіку та вплив на розширення концертно-виконавського та навчально-педагогічного альтового репертуару. Виявлені мотиви створення транскрипцій та аранжувань виконавцями та викладачами (В. Прімоуз, Л. Тертіс, М. Кутель,

В. Борисовський, З. Дашак, Б. Палшков, М. Грінберг) показали перш за все їхнє прагнення розширити репертуар для концертної та навчальної практики. З'ясування причин створення композиторами декількох версій власних творів для різних сольних інструментів на прикладі робіт В. Мар'ямки, Е. Купріяненко, І. Смірної, Л. Кьонджу, М. Тірі, М. Айзексона та А. Бреддока надало можливість провести аналіз відмінностей між редакціями.

Можна підсумувати, що використання транскрипцій, аранжувань та редакцій є поширеним та відкриває прекрасну можливість детального знайомства виконавців із творчим доробком композиторів. Але зростаючий інтерес сучасних виконавців, педагогів та дослідників до композицій, створених для інших інструментів, дозволяють вказувати на те, що в перспективі альтовий репертуар має потенціал до ще більшого розширення.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Купріяненко Е.Б. Альт у політебровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2010. 18 с.
2. Удовиченко М.М. Концертні амплуа альту в творчості композиторів XVIII–XXI ст. : наук. обґрунт. творчого мист. проєкту на здобуття ступеня докт. мистецтва 025:02; Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2022. 107 с.
3. Braddock A. (2017) Brahms Transcriptions. *Journal of the American Viola Society*. Vol. 33. No. 2. P. 55–58.
4. Carl Maria von Weber ed. George Schünemann (1938) Andante e Rondo Ungarese: Für Viola Und Orchester, 36 vols. Mainz; New york: B. Schott's Söhne; Schott Music Corp.
5. Carl Maria von Weber ed. William Primrose (1956) Andante e Rondo Ungarese. New york: International Music Co., 11.
6. Isaacson M. (2017) From Clarinet to Viola: "Awkward and Unappealing": Exploring the Transcription of the First Movement of Brahms's Sonata op. 120, no. 1. *Journal of the American Viola Society*. Vol. 33, Online Issue. P. 10–28.
7. Klorman E. (2013) «Edward Klorman on Brahms' Clarinet Sonatas.» *The American Viola Society*. Last modified 17, 2013.
8. Kyungju L. (2004) An analysis and comparison of the clarinet and viola versions of the Two sonatas for clarinet (or Viola) And piano Op.120 by Johannes Brahms. Work for submission as part of the requirements for the degree of: Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati. P. 41.
9. Marjamäki V. (2021) Franz Schuberts «Arpeggione» sonata: Style, background and role in romantic viola repertoire. Kandidatprogram, musiker, klassisk musik. Institutionen för klassisk musik (KK). 36 p.
10. Morgan L. (2014) Primrose's Rise to Eminence and the Expansion of the Viola Repertoire Through His Transcriptions and Arrangements. *Journal of the American Viola Society*. Volume 30 No. 2. P. 49–69.
11. Patten R. H. (2020) The Three Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord by J. S. Bach: Their Origins, Features, and Versatility. University of Colorado, Boulder. 33 p.
12. Schumann: Complete Music for Viola and Piano. *Brilliant Classics*. 2013 URL: <https://www.brilliantclassics.com/articles/s/schumann-complete-music-for-viola-and-piano/#:~:text=instrument.%20and%20biographies%20of%20the%20performers>

#### REFERENCES:

1. Kupriianenko E.B. (2010) Alt u politembrovomu kamerno-instrumentalnomu ansambli avstro-nimetskoj tradytsii (piznie baroko – Y. Brahms) [Viola in a polytimbre chamber instrumental ensemble of the Austro-German tradition (late Baroque – J. Brahms)]. *Author's abstract of the dissertation ... candidate of art history*. Kharkiv. 18 s. [in Ukrainian]
2. Udovychenko M.M. (2022) Kontsertni amplua alta v tvorchosti kompozytoriv XVIII–XXI st. [Concert roles of the viola in the works of composers of the 18th–21st centuries] *Scientific justification of the creative artistic project for the degree of Doctor of Arts*. Kharkiv. 107 s. [in Ukrainian]
3. Braddock A. (2017) Brahms Transcriptions. *Journal of the American Viola Society*. Vol. 33. No. 2. P. 55–58.
4. Carl Maria von Weber ed. George Schünemann (1938) Andante e Rondo Ungarese: Für Viola Und Orchester, 36 vols. Mainz; New york: B. Schott's Söhne; Schott Music Corp.
5. Carl Maria von Weber ed. William Primrose (1956) Andante e Rondo Ungarese. New york: International Music Co., 11.
6. Isaacson M. (2017) From Clarinet to Viola: «Awkward and Unappealing»: Exploring the Transcription of the First Movement of Brahms's Sonata op. 120, no. 1. *Journal of the American Viola Society*. Vol. 33, Online Issue. P. 10–28.
7. Klorman E. (2013) «Edward Klorman on Brahms' Clarinet Sonatas.» *The American Viola Society*. Last modified 17, 2013.

8. Kyungju L. (2004) An analysis and comparison of the clarinet and viola versions of the Two sonatas for clarinet (or Viola) And piano Op.120 by Johannes Brahms. Work for submission as part of the requirements for the degree of: Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati. P. 41.
9. Marjamäki V. (2021) Franz Schuberts «Arpeggione» sonata: Style, background and role in romantic viola repertoire. Kandidatprogram, musiker, klassisk musik. Institutionen för klassisk musik (KK). 36 p.
10. Morgan L. (2014) Primrose's Rise to Eminence and the Expansion of the Viola Repertoire Through His Transcriptions and Arrangements. *Journal of the American Viola Society*. Volume 30 No. 2. P. 49–69.
11. Patten R. H. (2020) The Three Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord by J. S. Bach: Their Origins, Features, and Versatility. University of Colorado, Boulder. 33 p.
12. Schumann: Complete Music for Viola and Piano. *Brilliant Classics*. 2013 URL: <https://www.brilliantclassics.com/articles/s/schumann-complete-music-for-viola-and-piano/#:~:text=instrument.%20and%20biographies%20of%20the%20performers>

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 27.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025